

Dalton Trevisan: A Linguagem Roubada

“Antigamente a vida imitava a arte. Hoje imita os ‘jingles’ de televisão”.

Millôr Fernandes.

“A linguagem do oprimido tem como objetivo a transformação, a linguagem do opressor, a eternização”¹ diz Roland Barthes em *Mitologias*, quando trata do problema do mito. Continuando, ele caracteriza a fala do oprimido como aquela que “faz o mundo”, portanto, ativa, transitiva, política; enquanto a do opressor, como sendo intransitiva, conservadora do mundo.

Transpondo essas duas categorias de linguagem para o plano da produção cultural, podemos observar também duas vertentes que correm paralelas: uma, expressão da história oficial, apoio da ideologia do poder, eternizadora de um estado de coisas; outra, apontando para o avesso do oficial, da cultura estabelecida, organizando-se em torno daquilo que se vem chamando de *contracultura*. A primeira alimenta a moral cotidiana, seus ritos profanos, as normas não escritas da vida relacional na sociedade burguesa; mergulhada nessa ideologia anônima, leva consigo o selo de uma cultura de puro consumo, tributária da representação que a burguesia criou para ela e para nós, das relações entre o homem e o mundo. Em termos retóricos, a *tautologia* é uma das formas que melhor expressa esse tipo de cultura. Procedimento verbal que consiste em definir o mesmo pelo mesmo, a tautologia remete, de imediato, para o universo da seriação em que estamos submersos, onde se pode compreender o real por um preço reduzido, já que ele se mostra sempre composto do mesmo. Em termos ainda retóricos, a tautologia implica uma recusa da linguagem, porque emperra seu curso; em termos de representação do real, ela fundamenta um mundo imóvel, refúgio daquele que não busca explicação. Portanto, nos dois planos, imobilidade e morte.

Esse universo indistinto, que tem como população um único habitante, como bem de consumo um único objeto e para sua divulgação um único canal, apresenta uma homologia inclusive no plano das ciências. Afinal também elas são produtos e produtores desse universo.

Tanto assim que a tautologia é uma noção fundamental na ciência tal

como ela se encontra hoje em dia. Com a passagem do experimentalismo para o racionalismo (neopositivismo) ocorreu a substituição do raciocínio indutivo pelo hipotético dedutivo. Não se observam fenômenos, fatos, para daí se induzirem leis, mas, ao contrário, propõem-se as leis enquanto hipóteses.

Essas hipóteses são formuladas de modo abstrato e a constituição da teoria a partir delas se faz por um raciocínio dedutivo. As leis de dedução são emprestadas da lógica (leis de inferência), do cálculo matemático, e o que sustenta a possibilidade de uma fórmula passar para outra é a noção de verdade. Para a constituição da teoria, isto é, para a organização de um corpo sistemático de fórmulas é necessário que haja entre elas uma equivalência tal que lhes garanta a substituição recíproca ou a passagem de uma para outra por inferência; assim é que o sustentáculo da teoria é a tautologia, isto é, a existência em sua base de formas equivalentes.

Desse modo, presenciamos a uma curiosa relação palindrômica entre as ciências e os fenômenos. De um lado a tecnologia propicia a seriação, por outro, ela tem de reduzir os fenômenos ao mesmo, ao igual, para poder operar, porque quanto mais iguais eles forem mais a ciência tem poder explicativo.

É um pouco como a história de Julio Cortázar "Lejana" em que Alina Reyes num de seus jogos noturnos cria uma figura anagramática a partir de seu nome "es la reina y ..." mas sofre porque justamente a beleza da figura está no fato de ela abrir um caminho, de não concluir. Assim é que a própria Alina cria uma história para aquela que era a rainha, mas que não era, vivia longe, em Budapeste? e era pobre. Uma vez criada a sombra, o duplo, o resultado é absolutamente estranho: estabelece-se uma oposição entre o ser "real" de Alina e aquela que se produz por sua imaginação em que sujeito e objeto estão bem presentes. A diferença desta relação, os mecanismos de interpretação dos fatos na ciência são atribuídos a um sujeito ausente e sem face, a um indivíduo abstrato que se confunde com a entidade que representa, no caso, a burguesa. O concurso efetivo do sujeito enquanto realidade social, política e psicológica na escolha do que é fato e em sua interpretação é preterida e passa a ser determinada pelo aparelho teórico com que se pretendem explicar os fenômenos, no interior do próprio mecanismo formal com que uma determinada teoria científica se constitui.

De um lado, Cortázar X Alina Reyes ou Alina Reyes X "es la reina y ..." com a possibilidade de prosseguir a duplicação sem a perda em nenhum momento da relação sujeito X objeto, apesar de o serem em diferentes graus; de outro, o vazio, a ausência do sujeito e a presença de fatos e de sua pura interpretação.

Aqui lembramos o brilhante ensaio de René Girard "Tirésias e o crítico"² em que o autor debate a posição de Tirésias frente à de Edipo, em que Tirésias categoriza os tipos de interpretação que as modernas disciplinas fazem dos fatos; enquanto Edipo é tido como o primeiro herói

ocidental do conhecimento, não liberto da intromissão dos "elementos subjetivos na seriedade implacável de sua objetividade".

Quando Tirésias-símbolo parece resolver de uma vez por todas a questão da verdade colocando-a de seu lado e da interpretação em profundidade que vence um intérprete anterior com as próprias armas deste (Edipo), René Girard desmistifica sua tutela todo-poderosa insinuamente: "O profeta cego pode bem se orgulhar de ter desfeito as ilusões de seus companheiros, desmistificador, pode-se comprazer com a desmistificação e tanto que ele próprio pode vir a cair numa ilusão quase idêntica à do adversário. Então tudo que Edipo diz de Tirésias tornar-se-á tão verdadeiro quanto a interpretação que Tirésias faz de Edipo! /.../ Tirésias perdendo de vista o fato de que nenhum Deus fala através dele, esquecendo que sua verdade parcial e limitada traz a marca de sua verdadeira origem nos debates e batalhas ardorosas dos homens e na imbricação de desejos convergentes, pensará que encarna a verdade e abandonar-se-á aos vaticínios dos oráculos. Também ele acreditará que todos os enigmas se resolvem, que todos os engodos são coisas do passado. Eis porque também Tirésias pode ser obtuso. Após ter lido os signos de outros, ao menos até certo ponto, negligencia os seus que o chamam mais urgentemente, mais desesperadamente que nunca".

A tautologia no universo da ciência não consegue romper o signo de pobreza que vimos observando e é portanto dentro desse envólucro que nos é dada a existência.

O escritor curitibano Dalton Trevisan de cuja obra passaremos a tratar consegue, de modo ambíguo e sutil, se apropriar da pobreza desse universo o dessa existência tautológica, transformando-a em matéria prima bem como em sua formalização ou produto final.

A matéria tautológica é representada pela "humanidade" da obra, que reúne uma mostragem representativa das classes e estamentos nossos contemporâneos. Qualquer que seja a personagem, sua conduta é sempre uma conduta em segundo grau, conduta dada, fornecida, da qual o sujeito é repositório; com isso, este deixa de ter a possibilidade de escolher ele próprio os objetos de seu desejo e torna-se sugado, vampirizado por um sistema interessado na criação de seriados, repositório de mitologias que assimila e que se organizam em seu próprio estofo.

Assim é que o aristocrático vampiro de Bram Stoker, figura mítica e trágica, impulsionada para um destino que não escolheu, desde sua longa capa negra, seus modos sofisticados e os refinamentos da grande crueldade, pendura as asas e passa a andar de ônibus, usando calça e camisa (até mesmo terno) pelas ruas de Curitiba. Olha com veemência para as pernas de suas vítimas, delira no seu desejo de possuí-las e chora baixinho, agachado no escuro, quando a espera é vã.³

O aristocrata transforma-se em classe média e o mito encarna, cotidianiza-se, transforma-se em todos nós ("No fundo de cada filho de

família dorme um vampiro" 4).

Por seu lado, a Vamp - figura remanescente da mulher "demônio" tão utilizada pelo maniqueísmo romântico como opositora da mulher "anjo", lançada e divulgada pela cinematografia da primeira metade do século XX - despe suas roupas pretas e emplumadas, abre mão das longas piteiras, do ar sedutor e misterioso que punha a perder os corações masculinos e passa a usar minissaia com botinhas de verniz, bobes, e o sorriso outrora fatal reserva agora a surpresa de um dente partido.

Pássaros de cinco asas⁵ quebradas, os vampiros de D.T. constituem-se numa multidão de funcionários públicos, lojistas, prostitutas, donas de casa, domésticas, profissionais liberais, trabalhadores da terra, que se contentam em sugar o outro, transformando-o à sua imagem e semelhança. Sugar o outro remete, no caso, à impossibilidade do convívio com a diferença, à existência confinada a um cerco em que só é admitido o *eu*. Como falta sempre o *outro*, possibilidade única de fornecer ao eu o parâmetro de sua individualidade, rompe-se a dialética do existir que é sempre coexistir, onde a diferença é condição primeira, e instaura-se o universo dos espelhos vazios, universo dos vampiros.

Neste universo em que a meta é a morte, sempre o menos vital entre dois inicia o processo de anulação do outro. Trata-se da anulação das funções vitais, fisiológicas, representadas na lenda do Vampiro pela sucção do sangue. Destituído das funções vitais, ele é um ser morto. Mas como pode multiplicar-se anatomicamente, está ligado à vida e ergue-se no universo lendário em que existe como figura erótica; dada a impotência fisiológica, seu centro erógeno muda de lugar e passa para os dentes (incisivos) que se alongam e que, ao invés de transmitir vida, instilam morte ("A tipa conchegou-se, repuxou-lhe a cabeça e entrou a mordê-lo: ali no pescoço a falha dos dentes /.../ Ela voltou a sugar o queixo e o herói alerta ao vazio dos dentes. Aterrado, defendeu-se com a mão no pescoço" 6).

Aparecendo como instrumento erótico, embora impotente, a relação entre vampiros é sempre heterossexual. Por isso D.T. coloca suas personagens numa relação a dois, de casal. Postos lado a lado, carrasco e vítima identificam-se (as vítimas de vampiros tornam-se vampiros) e é essa identificação exasperante, que dá a sua obra a dimensão do terrível. ("Aí, senhor, de nós dois qual é a vítima?" 7). Incapazes de produzir a diferença e de conviver com ela, as personagens sobrevivem num mundo indiferente ("Por que são precisos dois, ó meu Deus, para fazer o amor?" 8) em que a anulação e a igualdade se fazem pelo ódio, pela destruição do outro e de si mesmo. E como vampiros, é na multiplicação da própria imagem que alcançam sobreviver; por isso vagueiam num universo de sombras e de silêncio.

Formando uma cadeia, a um tempo seriação e confinamento, o vampirismo, em D.T., camufla ininterruptamente a perpétua fabricação do mundo, embalsama os seus objetos, interrompendo sua transformação, sua fuga para outras formas de existência.

Quando Martin Buber⁹ examina as palavras fundamentais, as palavras princípio ou "protopalavras" distingue-as como aquelas que não nomeiam coisas, mas modos de relação entre o locutor e o mundo. Sempre que o homem fala, diz *eu - tu* ou *eu - isso*. Esta última relação manifesta-se como experiência e posse de algo: quem diz *eu - isso* frente à realidade observa e utiliza. Já a relação *eu - tu* se caracteriza como sendo a relação por excelência. Manifesta-se primariamente como encontro e de modo algum implica posse. O eu vê no outro um indivíduo vivo, um objeto mais ou menos separado de sua vida. "Lo verdaderamente propio de la relación yo-tú-dirá Buber, cuando su pensamiento llegue a plena madurez - no es la contemplación, sino el *conocimiento íntimo*, aquel en que el otro, hallándose yo receptiva y aceptadoramente situado ante su realidad, *me dice algo a mí*, algo que exige *mí* respuesta." ¹⁰

As personagens de D.T. incapazes da relação *eu-tu* mostram-se fadadas àquela *eu-isso*, onde o homem existe sob o jugo da arbitrariedade e da fatalidade, transformado ele próprio em *isso*, numa forma de mercadoria que não é mais aquela clássica analisada por Marx. Um novo tipo de alienação se superpõe à reificação; à forma generalizada da compra e venda acrescenta-se algo mais; aquilo que Henri Lefebvre e os Situacionistas de modo geral chamam de o "puro espetáculo"¹¹. O olhar unidirecional, fantasmagórico, vampiresco do homem é alimentado no cotidiano pela cultura de massas: no cinema, na TV, no rádio, o puro espectador não faz nada, assiste, ouve, olha sem objetivo ou finalidade, contribuindo na composição do cotidiano com seu traço de passividade e monotonia.

O silêncio que se instaura entre as personagens de D.T. e no seu discurso se deve ao fato de o movimento dialógico só ser possível no convívio da alteridade já que é assim e só assim que a linguagem discorre, se encaminha, flui num dinamismo capaz de ultrapassar o cerco tautológico, refluxo do movimento para um ponto fixo que se repete porque não consegue admitir a existência do outro a não ser como uma réplica do próprio eu.

Nesse sentido, o universo traçado por D.T. organiza-se dentro dos limites de uma pobreza escandalosa, porque conflui para a pobreza da vida cotidiana que, diga-se, não tem nada de acidental: trata-se de uma pobreza historicamente organizada de acordo com as necessidades históricas da exploração. Assim como a história acelerada de nossa época é a história da acumulação, da industrialização, assim também o atraso da vida cotidiana, sua tendência à seriação, à imobilidade, são os produtos das leis e interesses que presidiram essa industrialização. Nesse contexto está lançado o homem, produto de uma história sobre a qual não tem controle, embora seja ele quem a faça ainda que não livremente. Atomizando as pessoas, esse universo converte-as em consumidoras isolados e impede toda comunicação; assim, a vida cotidiana converte-se em vida privada, domínio da separação, onde os indivíduos isolados contemplam como sua vida se reduz à pura trivialidade do repetitivo. Eliminando as variáveis tanto na vida

como na linguagem, a tautologia organiza-se como figura designativa de algo não autenticamente vivido, de algo vazio.

Forma vazia, a tautologia suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, e organiza um mundo plano que se ostenta em sua evidência. Recorrência absoluta, reitera a cada momento o passo emperrado de um movimento impossível.

Quando D.T. elege o vampirismo como matéria, elege a seriação, a repetição, a tautologia. Mas ele não se propõe a falar *de vampiros*, mas a falar *vampiros*, isto é, utilizar (ainda que num certo plano) uma linguagem-objeto e não a metalinguagem, por isso cria, no nível formal, um produto análogo à matéria de que parte. Mas, se, a partir da seriação o autor chega à seriação, em que seu produto se diferencia da repetição publicitária, por exemplo? Em que medida esse produto não é mais uma redundância do universo tautológico? Parece que caímos numa armadilha. Arrisquemos a saída.

Essa forma de representação em que linguagem e coisa se confundem não remete a uma tradição que pretende fugir do ilusionismo e, em vez da ilusão do objeto, fornecer seu próprio elemento? Com o Impressionismo introduz-se esse procedimento: em vez da imagem da totalidade, os materiais de que se compõe a experiência; em vez de signos, partes da realidade.

Então, como os vampiros de D.T. são suas personagens, a sociedade, os seus produtos e tudo o mais, para dizer os vampiros, ele se apropria da linguagem utilizada pelos meios de comunicação de massas, produto igualmente vampiro, fornecendo-nos a repetição formalizada para expressar a matéria que é a repetição.

A confusão entre a linguagem dos meios de comunicação de massas (rádio, TV, jornalismo popular) e a de D.T. é possível, porque, num determinado ponto da trajetória houve um roubo, a apropriação de uma forma esvaziada, por força de repetida, que vai ganhando em sua obra novos planos de significação.

Enquanto a cultura de massas promove sempre a mesma informação e leva consigo o rótulo ideológico do sistema que a cria e a quem ela reverencia, a repetição nas e das narrativas de D.T., ao mesmo tempo que compõe o ícono de sua matéria naquilo que chamo de discurso-vampiro¹² e adere a ela intimamente, consegue dela se desprender e tecer uma trama crítica, passando para um plano metalingüístico. Está claro que essa crítica é implícita e dedutível em diferentes direções, por exemplo, a partir do próprio roubo de linguagem a que o autor procede. Ao se apropriar de uma linguagem que está sob o controle do poder e que não oferece resistência ao roubo porque esvaziada, o autor desnuda-a e revela-a como embusteira, impostora e vazia e é neste ponto que se situa a contestação de D.T., sua filiação à vertente que no início do ensaio chamamos de contracultura. A repetição a que ele promove não é a do sempre igual, é antes a repetição do

vilancete que projeta suas voltas em torno do mesmo mote, ponto de expansão e retração de um movimento que Gilles Deleuze dá ao termo repetição: "on oppose donc la généralité, comme généralité du particulier, et la répétition comme universalité du singulier"¹³.

Desse modo, a generalidade é dominada pelos símbolos da igualdade, em que cada termo pode ser substituído por outros. Só pode e deve ser repetido o insubstituível. Na linguagem artística, por exemplo, a repetição se faz para expressar matéria análoga (porém diferente) que, se equacionada e reduzida a um denominador comum, se transformaria em generalidade, lei, forma vazia da diferença, forma invariável da variação.

Assim, a repetição exprime um ato de transgressão com referência à generalidade. Ela questiona a lei, denuncia o caráter geral em nome de uma realidade mais profunda.

Sendo por natureza exceção, manifestando sempre uma singularidade frente aos particulares submetidos à lei, ela se constitui num universal contra as generalidades que fazem a lei.

É nesse sentido que se deve entender a repetição em D.T. O fato de sua matéria ser a repetição, o seriado gerado pelo racionalismo do sistema e o fato de ele lançar mão de uma linguagem que é resíduo cultural (cultura de massas) permite certa confusão que se desfaz quando se observa, por exemplo, que sua formalização pode ser lida em dois graus: apegado à matéria a ponto de se confundir com ela, dela se desprende para, à distância, comentá-la. Num primeiro momento desfaz a distância obra/mundo, noutro, a restabelece. E é nessa dialética de aproximação e distanciamento que está a sutileza do procedimento e que fazem dele *repetição* no sentido que lhe dá Deleuze.

A linguagem publicitária, os produtos da cultura de massas de modo geral não são *repetição* no sentido acima estabelecido, já que trabalham com fórmulas que geram um produto sempre idêntico em que $0=1=1=1=1 \dots$, portanto, produto facilmente submetível à *generalidade*.

Se D.T. traduzisse sua obra numa única, ele estaria transformando o universo que é sua matéria em símbolo, representação, e estaria colocando a clássica distância obra/mundo que se propõe romper. Ao submetê-la à *repetição*, ele oferece à cada narrativa uma narrativa única que tece relações analógicas com as demais, mas que se mostra diferente, já que não pode ser substituída por nenhuma outra. Desse modo, paradoxalmente, ao oferecer a repetição, D.T. está fazendo o elogio da diferença e nisso também podemos ver uma atitude subversiva de seu procedimento.

Outro nível de subversão está na *coditização* de sua arte, na sua *desestetização*, processo que vai conseguindo à medida que se apropria de linguagens não estéticas (rádio, TV, cinema, jornal). Nesse sentido, a arte passa a existir a serviço da cotidianidade para transformá-la, para mudá-la realmente e não mais para transfigurá-la idealmente, podendo até mesmo ser redutível à cultura de massas (é o caso do filme dirigido por Joaquim

Pedro baseado em algumas narrativas de D.T. *Guerra Conjugal*), num nível infinitamente mais elevado porque não se oferece como espelho de um cotidiano cristalizado.

Finalmente, é preciso dizer que D.T. não está sozinho em sua proposta estética (anestésica?). Poderíamos filiar sua obra à Pop Art. Esta também rouba uma linguagem - a imagem comum fabricada pelos meios de comunicação de massas -, também nos fornece a repetição e realiza uma obra dentro de um idioma propositalmente descuidado que requer a habilidade de, trabalhando com os recursos da linguagem e da paisagem da cultura popular, mostrar, num espelho capaz de aumentar a imagem refletida com uma insistência de um super modulado vídeo comercial, a paisagem da máquina e seus derivados.

O espaço arte/vida reduz-se e a Pop Art trabalha em torno da ironia em que nos vemos lançados de estarmos vivendo ilusões, isto é, a mitologia, que nos é dada pelos veículos de comunicação de massas, em que viver é sempre viver em segundo grau. Por isso utiliza exatamente dos instrumentos fabricantes de ilusões (fotografia, cinema, publicidade) mas para desmitificá-los, para tornar visível sua ideologia, e não para se diluir neles.

Na fragmentação da figura Pop e em sua repetição como na fragmentação e repetição das narrativas de D.T. não está a representação metonímica da realidade, mas a metáfora de uma realidade que se reduz à compartimentação.

Como a inexistência da alteridade faz que o discurso de D.T. patine sobre si mesmo, impedindo seu desenvolvimento, seu curso, resta-lhe constituir o discurso do silêncio e da imobilidade. As personagens desse universo codificado são ilustrações do código que o constitui, mas jamais os jogadores que atualizam nos combates individuais ou coletivos sua transformação. Personagens de um mundo feito de sombras e implícitos, sua trajetória não é senão a afirmação das regras dessa trajetória. Por isso repetem, seriados, compartimentados, as regras da repetição. Por isso a narrativa fragmento, a repetição, os cortes abruptos, o estilo sintético. Por isso a compartimentação que tem como significação ela própria e que não pretende captar o real na sua totalidade, mas justamente negar a existência dessa totalidade.

Herdamos a compartimentação do progresso técnico que data dos fins do século XIX e que promove o trânsito dos centros de cultura para as grandes cidades. O Impressionismo é o primeiro exemplo de arte urbana por excelência porque descobre a cidade com a paisagem, mas principalmente porque vê o mundo com olhos urbanos. A versatilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, agudas e efêmeras da vida urbana, a transformação da imagem em processo, da duração em momento, do perfeito no inacabado. Da metáfora em metonímia. Parte. Mas parte que conserva o elo da contigüidade espacial e temporal com a seqüência mais longa na qual se insere. Parte "contaminada" porque só se completa na extensão dos elementos de

que se constitui para a realidade que lhes é contígua. Parte, na verdade, signo de uma totalidade mais ampla ainda que ambígua e indeterminada. Fragmento que surge como resultado de um processo de desarticulação do mundo mas se completa positivamente pelo elogio dessa desarticulação. A parte remete ao todo. E o dinamismo, a tecnologia que está por trás desse procedimento: a ideologia do progresso.

A euforia do desenvolvimento, a empatia com o progresso técnico hoje se desfaz porque o homem se coloca num contexto não mais de expectativa mas de realidade. Vive e é o produto desse mundo: seu resultado. O mesmo parcelamento da realidade é oferecido agora com as tintas do desencanto. No lugar da adesão, a proposta crítica. O parcelamento que antes apontava para uma totalidade se confina, agora, dentro dos limites do próprio parcelamento. Metáfora. A distância obra/mundo diminuída a partir do Impressionismo segue seu curso, mas relegada à cultura de massas. Os pop artistas e com eles D.T. se camuflam nela, roubam-na, para, através dela, cavar novamente o distanciamento necessário para que se estabeleça a crítica e, desse modo, tentar romper ou ao menos mover o espetáculo passivo do cotidiano.

Universidade Estadual de Campinas

BERTA WALDMAN

NOTAS

- 1 Roland Barthes, *Mitologias*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- 2 Em *A controvérsia do Estruturalismo* (vários), Editora Cultrix, no prelo.
- 3 Ver "Encontro com Elisa", em *O Vampiro de Curitiba*, S.P., Livr. José Olympio Ed./Ed. Civilização Brasileira/Ed. Três, 1974.
- 4 Ver "O Vampiro de Curitiba" em *O Vampiro de Curitiba*, obra citada.
- 5 *O Pássaro de Cinco Asas* é título de um livro de contos e de um conto de D.T.
- 6 "A Noite da Paixão", em *O Vampiro de Curitiba*, pp. 80-82.
- 7 "Incidente na loja", em *O Vampiro de Curitiba*, p. 20.
- 8 "Eterna Saudade", em *O Vampiro de Curitiba*, p. 48.
- 9 Pedro Lain Entralgo, *Teoría y Realidad del Otro*, vol. I, Madrid, Ed. Revista de Occidente, S.A., 1968, p. 259.
- 10 *Ibid.*, p. 260.
- 11 Ver Textos Situacionistas - *Crítica de la vida cotidiana*, Barcelona, ed. Anagrama, 1973.
- 12 O discurso vampiro seria aquele que aponta para o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem. A diferença do discurso na obra de Bram Stoker, em que todos falam, relatam episódios que concernem ao vampiro, *menos ele*, e assim o silêncio se instaura ao redor de uma ausência; em D.T., como todos são vampiros, o silêncio se transpõe para o próprio plano da narrativa que vai mingando, tornando-se cada vez mais e mais sintética.
- 13 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1972.